

« Le Figuier maudit », *Escalaes* : l'arbre dans le paysage thématique de Rina Lasnier

Chanel Malenfant

Volume 9, numéro 1, 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600299ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600299ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malenfant, C. (1975). « Le Figuier maudit », *Escalaes* : l'arbre dans le paysage
thématique de Rina Lasnier. *Voix et images du pays*, 9(1), 113–138.
<https://doi.org/10.7202/600299ar>

« Le Figuier maudit », *ESCALES* : l'arbre dans le paysage thématique de Rina Lasnier

Alors que le prix littéraire France-Canada vient couronner en 1973 l'œuvre de Rina Lasnier, peu après que la collection du « Nénuphar » ait honoré, en la rassemblant, cette importante somme de poésie, on peut s'étonner, devant la persévérance et le prestige officiel d'une œuvre patiemment accomplie, que la critique soit demeurée somme toute si peu curieuse et attentive. Rina Lasnier, déplorant ce silence dans « l'avant-dire » qui tient lieu d'introduction aux deux tomes de ses poèmes parus chez Fides, l'attribue, non seulement dans le cas de son œuvre mais dans celui de nombreuses publications québécoises, à la rapidité et à l'injustice du changement qui vont à l'encontre de la constance indispensable à la maturation d'une œuvre.

Certes la poésie de Rina Lasnier a fait l'objet de quelques études fort dignes de mention. Soulignons rapidement, pour mémoire, quelques-

unes des plus marquantes : la très fine analyse du Père Gustave Lamarche à propos d'*Escapes* (le recueil qui nous intéressera plus particulièrement ici), parue dans *les Carnets viatoriens* en 1951, les travaux d'Eva Kushner, publiés respectivement chez Fides et Seghers, qui explorent avec intelligence et sensibilité les premières étapes de l'œuvre, la petite anthologie de Jean Marcel dans la collection « Classiques canadiens », les commentaires fidèles d'un Jean Éthier-Blais, les regards critiques et analytiques d'un Gilles Marcotte et d'un André Brochu, enfin un article très éclairant de Noël Audet (« L'arbre, la mer et la neige, instruments de poésie et de transcendance chez Rina Lasnier ») publié dans le premier numéro de *Voix et Images du Pays*, en 1967. Puis, mises à part quelques mentions dans les journaux lors de la parution d'un recueil, éloges enthousiastes ou prudentes réserves, peu de critiques ont vraiment fouillé avec minutie l'univers de ce poète constant et prolifique. Il ne s'agit pas d'entreprendre ici le procès de la critique mais de nous interroger un peu sur les raisons possibles de ce silence fréquent.

L'œuvre de Rina Lasnier en impose par son poids et par une certaine solennité ; des premiers recueils à la dernière parution, *la Salle des rêves*, un langage d'abord assez limpide, puis plus rare et difficile en même temps qu'il devient fastueux, s'y déploie, explorant les dédales d'un univers intérieur riche et complexe, tantôt non sans une certaine candeur, tantôt avec une pénétration et une profondeur remarquables dans notre poésie. Serait-ce donc que le caractère abondant voire touffu de ce verbe poétique incline avant tout au silence ? Ou encore que l'incessante fuite de ce langage, sa perpétuelle réverbération de lui-même en rendent si difficile une juste saisie par le biais du texte critique, celui-là moins mobile et chatoyant ?

Rina Lasnier, s'appropriant cette réflexion de Steiner reconnaît la difficulté de l'entreprise critique : « La critique fidèle est l'ombre de l'œuvre, ce qui n'est pas déjà une petite tâche. »

Chose certaine, pour se faire cette « ombre de l'œuvre » il faut consentir à l'itinéraire qui est celui-là même du poète ; ses interrogations religieuses, son cheminement spirituel, son inspiration qui confine parfois à la mystique, il importe de leur accorder une pleine reconnaissance par-delà l'écart qui existe entre l'écrivain et son lecteur lorsqu'ils souscrivent

différemment à des valeurs ou à des croyances. La sincérité de l'œuvre de Rina Lasnier, sa haute conscience, réclament du lecteur une sincérité égale. Ce n'est que dans cette attitude que l'on peut approcher d'un peu plus près une certaine vérité de l'œuvre qui est, à coup sûr, celle, proclamée avec conviction, du poète.

L'analyse que nous proposons est très particularisée (puisqu'il s'agit avant tout de l'étude d'un poème, « le Figuier maudit », tiré d'*Escales*) et par conséquent consciente de ses limites. Elle ne vise donc en aucune manière à dégager des vérités globales, catégoriques ou définitives, sur l'ensemble de l'œuvre. Son intention première est plutôt de s'attarder de très près à ce qui n'en est qu'un fragment pour déceler un peu mieux la cohérence et les liens que la partie entretient avec une totalité encore en devenir. Nous avons essayé de concilier une approche thématique avec l'étude de certains mécanismes formels pour témoigner le plus précisément possible d'un texte considéré pour sa valeur intrinsèque, témoignage qui souhaiterait élargir un peu le faisceau lumineux plus ample attendu pour l'œuvre.

*

* *

De tous les recueils de Rina Lasnier, *Escales* est le seul dont le titre comporte un seul mot. Cette absence de déterminatif pourrait nous inciter à le lire comme une sorte de « signe » indicatif dans le cheminement de l'œuvre, ou encore comme une sommation d'arrêt, l'annonce d'une descente à terre. En outre, le champ sémantique du mot « escales » recèle l'idée de passage, de séjour temporaire, de nomadisme. L'image de l'arbre, par sa haute fréquence et l'abondance des thèmes qu'elle sous-tend, va donc engendrer un contraste dans le recueil. En effet, si l'arbre possède un caractère terrestre en vertu de son enracinement, il suggère d'autre part, dans cet attachement, la stabilité en croissance, la sédentarité, notions qui s'opposent à l'instabilité et à la mobilité implicites dans le mot « escales ».

Dès le premier poème, « Escales », tandis que le poète cherchait « l'île polie du feu tropical [et] le chanteur des îles ¹ », il a trouvé

1. Rina Lasnier, *Poème I, Escales*, Montréal, Fides, 1972 ; « Escales », p. 157-158. (Nous utilisons toujours cette édition.)

... les ormes obstinés dans la patience
 À élever la terre jusqu'au bord des cieux ².

Ainsi, avec la recherche d'un espace idéal pour l'inspiration du chant, coïncide la découverte du réalisme, de la patience lente, pour élever la vie souterraine puisée par les racines de l'arbre jusqu'au bord des cieux, pour concilier le terrestre et l'aérien, le charnel et le spirituel. Le second poème du recueil, « L'Arbre », en même temps qu'il annonce l'importance de cette image, s'achève par une interrogation sur la distance entre l'idéal rêveur de l'enfance ³ et le poids de la vie que doit assumer la maturité :

J'avais un grand arbre vert
 Où se dénouait la fleur de mon enfance
 Pour quel printemps, pour quelle abeille ?
 Pour quelle joie, pour quelle souffrance ⁴ ?

Dans ce texte, à partir d'une anaphore, « J'avais » (répété au début de chacun des quatrains), le poète affirme l'antérieure possession « d'un grand arbre vert ». C'est là que nichait l'intimité heureuse et vagabonde de « l'enfance ailée » qui ne connaît pas de frontière entre le monde extérieur et le monde intérieur ⁵.

2. *Ibid.*, p. 158.

3. En effet l'enfance correspond à l'innocence, à la pureté heureuse du temps originel d'avant la faute. Mais Eve

[a] détruit la légende et la *durable enfance*
 Que nous habitions comme une cage de cristal
 Suspendue aux colonnes d'*innocence* ; « Eve », p. 192.

4. « L'Arbre », p. 161.

5. On retrouve dans *Miroirs* un développement fort intéressant de cette « invitation au voyage » entre le dehors et le dedans que propose l'habitation de l'arbre.

... Messadée voyant le saule délaissé désira son silence. Elle quitta la cuisine [...] et alla se *réfugier dans le giron de l'arbre*. Elle décida de *voyager en hauteur* puisque le soleil battait de feu toutes les routes rondes. Elle grimpa à la première branche forte et aussitôt *une transformation s'opéra en elle*. Elle n'était plus une fillette de sept ans collée à sa timidité comme une feuille à la pluie ; elle se dépouillait de la contrainte des adultes et regardait les choses juste comme elle les trouvait, sans personne pour les nommer avant elle. [...].

Tout là-haut, au dernier pont de la dernière grosse branche, Messadée s'agippe, connaît un instant de vertige et presque d'envol dès que son regard quitte le saule pour le ciel, car le ciel voyage aussi. (*Miroirs*, Montréal, Ed. de l'Atelier, 1960 ; « le Saule », p. 8-9).

J'avais un grand arbre vert
 Où nichait mon enfance ailée, (extérieur)
 Un arbre grand troué de lumière
 Qui remplissait le haut de mon âme ⁶. (intérieur)

En vertu de la parenté de leur position syntagmatique, il est possible d'associer les segments « mon enfance ailée » et « le haut de mon âme ». Sur le plan sémantique, l'un et l'autre possèdent en raison de leur altitude (« haut », « ailée »), la même candeur et la même innocence éthérée, et leur rencontre peut ainsi s'effectuer par l'ubiquité propre à « l'arbre grand ⁷ ». Leur association va d'ailleurs perdurer, toujours par analogie syntaxique et sémantique, dans les strophes suivantes :

Strophe I enfance ailée — haut de mon âme
 Strophe II enfance triste — chagrins de mon âme
 Strophe III élan de mon enfance — oiseaux de mon âme.

Cependant, dans les deuxième et troisième strophes, la correspondance entre l'intériorité et l'extériorité est complétée par une identification à l'arbre :

Strophe II J'avais de douces branches vertes
 Strophe III J'avais mille feuilles vertes.

Ainsi le « je » qui possédait l'arbre entier à la strophe I, devient plausible-ment le « je », « l'être » de cet arbre, puisqu'il s'en approprie les parties (« branches », « feuilles »), aux strophes II et III. L'emploi du verbe avoir se justifierait alors par la perspective de l'enfant chez qui l'avoir prédomine ou est confondu avec l'être ⁸. Cette première forme d'assimilation

6. « L'Arbre », p. 161. Nous soulignons ; à moins d'indications contraires, les soulignés sont toujours de nous.

7. On rencontre cette ubiquité de l'arbre chez Rilke. Sa contemplation affranchit les limites entre la rêverie suscitée par « le dehors » et son épanouissement intérieur :

A travers nous s'envolent
 Les oiseaux en silence. O moi, qui veux grandir
 Je regarde au dehors, et l'arbre en moi grandit.

Rilke, « Poème de juin 1924 », publié dans la revue *les Lettres*, 1^{re} année.

8. Chez Saint-Denys Garneau par exemple, l'enfant peut s'approprier le monde par le seul regard :

Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
 A voir que sous les mois il déplace toutes choses
 Et qu'il en agit avec les montagnes
 Comme s'il les possédait en propre.

(« Le Jeu » dans *Poésies complètes, Regards et Jeux dans l'espace*, Montréal, Fides, 1969, p. 37).

des « je », et par conséquent de l'arbre au poète-enfant, est d'autant plus intéressante à noter que, dans la plupart des poèmes qui s'attardent à la contemplation ou à la description des arbres dans *Escales*, on retrouve un « je » plus ou moins identifiable au poète lui-même.

Dans « L'Épinette bleue ⁹ » par exemple, trois des actions des verbes principaux ont pour sujet un « je ». Pareillement, dans « le Pin solitaire ¹⁰ », le « je » est sujet de cinq verbes, et placé en tête de chacune des strophes. Enfin dans le poème que nous étudierons plus en détail, « le Figuier maudit ¹¹ », on compte, sur un total de trente-huit vers, treize « je » dont douze en tout début de vers. Mais plus important encore que le nombre de verbes qui ont le « je » pour sujet, il y a le fait que le « sujet » de ces poèmes, l'arbre, soit le sujet d'un discours à la première personne ¹². Le poète prête donc volontiers la parole à l'arbre ce qui, sans impliquer une identité directe entre l'arbre et le moi du poète, témoigne certainement d'une propension, chez Rina Lasnier, à rêver cette identité. En outre la récurrence de la personnification des arbres, comme figure de style, nous apparaît signifiante en elle-même. Elle investit l'arbre d'une personnalité humaine et par conséquent apparente sa situation sur la terre à celle de l'homme. Nous verrons, au cours de notre analyse du « Figuier maudit », comment la tension entre l'enracinement terreux et l'élévation de la cime, lesquels s'inscrivent dans la nature même de l'arbre, rejoint la tension qui partage l'homme entre le charnel et le spirituel. Ces dualités constituent d'ailleurs le fondement de la dialectique de tout le recueil. Dans *Escales*, « il ne suffit plus d'être une âme accrochée à un rêve idéal, il faut se reconnaître et s'accepter soi-même, dans sa réalité souvent contradictoire, se situer dans une histoire intérieure où la *chair* et l'*esprit*, la *terre* et l'*au-delà*, ont leurs poids divers ¹³ ». L'étude du « Figuier mau-

9. « L'Épinette bleue », p. 168-169.

10. « Le Pin solitaire », p. 231.

11. « Le Figuier maudit », p. 206-207.

12. « Réponse que propose Etienne Sauriau à la question : « Qui est Je ? » C'est, [...] à la fois un poète essentiel et absolu, et aussi l'image poétisée de lui-même que le poète veut donner au lecteur. C'est même le lecteur lui-même en tant qu'il s'introduit dans le poème à une place qu'on lui prépare, pour participer aux sentiments qu'on lui a suggérés. »

(*Correspondances des arts*, p. 149 ; cité dans Jean Cohen, *Structures du langage poétique*, Paris, Flammarion, p. 158.)

13. Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 268.

✻

* *

6. Je me ceinturais de l'aridité des géants.

La personnification de l'arbre est attestée par les deux épithètes qui le qualifient : « mâle et véridique ». En même temps qu'elles renvoient

à l'humain, elles affirment le prestige et la robustesse de l'arbre, qualités qui s'accordent avec son caractère enraciné et solide ¹⁴. Au passé simple qui marque l'achèvement de l'état succède l'intention claire de désigner, contenue dans le démonstratif « cet ¹⁵ ». Dans la relative « Qui cherche », le passage du passé simple au présent, de l'achevé à l'intemporel (l'arbre qui « cherche sa cime » est un type, une essence à quoi correspondait le figuier autrefois), correspond à une transition entre l'état et l'action. La quête de sa cime par l'arbre implique qu'il n'a pas la connaissance précise de son sommet ; car la conscience de la cime n'est-elle pas compromise par les vents paniques qui introduiraient une rupture entre les racines et le sommet ? Cette association de la recherche et de l'élévation ultime, si elle comporte pour le figuier la glorification du seul élan vers le haut dans l'ignorance hautaine de ce qui se passe plus bas, est aussi liée chez le poète au dépassement de soi, au délaissement de la vie terrestre dans la plénitude sans attache de la hauteur ¹⁶, de l'aérien :

Errance d'oiseaux, quelle mort de poussière
Cherchez-vous, ou quel répit de cime en îlot ¹⁷ ?

L'ambition courageuse de l'arbre est caractérisée par le fait qu'il cherche son faite « au-delà », plus haut que les « vents paniques ». Le choix de cette épithète qui confère aux vents une sorte de toute-puissance

14. « [Rina Lasnier] accorde sa préférence à l'arbre puissant, bien enraciné et dont la frondaison s'impose par l'ampleur de son élan. » (Noël Audet, « L'arbre, la mer et la neige... », *Voix et Images du Pays I*, Montréal, PUQ, 1970, p. 64.)

Le figuier appartient à cette catégorie ; « ses racines constituent chacune un tronc de soutien de l'arbre qui est fort grand ». (*Nouvelle Encyclopédie du monde*, Leland.)

15. Ce procédé est fréquent chez Rina Lasnier et nombre de poèmes présentent une construction anaphorique en vertu de la répétition d'un démonstratif en début de vers. Cf. pour exemples : « Limbes », p. 162 ; « Avant-neige », p. 166 ; « Le palmier », p. 170 : « Cette longue mâtüre... Cette mèche... »

16. C'est pourquoi « Les ormes [sont] obstinés dans la patience
 A élever la terre jusqu'au bord des cieux. » (« Escapes », p. 158.)

L'altitude comporte aussi les idées de défi, d'idéal, d'abandon du poids de la chair au profit de l'absence de pesanteur. On retrouve le développement de ces thèmes dans des poèmes comme « la Montagne », p. 266 ; « Parachute », p. 233 :

Poids et sang exclus des métamorphoses,

Pour faner cette fleur à la dérive

[...]

O paon du ciel ! *ici cesse la chair*

Remonte ! jette de haut ton cœur à la mer !

17. « Aube », p. 183.

(paniques) terrible, s'accorde avec la violence dont le vent est investi dans un poème antérieur :

Violence du vent, violence du disperseur

Venu pour interroger toutes nos lourdeurs ¹⁸.

Et c'est cette lourdeur, cette matérialité que possède encore la cime en vertu de ses liens avec la terre, que le vent veut réduire au dépouillement absolu du chant, identifier à sa propre immatérialité :

Le vent n'est pas venu pour ce qui est ailé,

Mais pour toi seule, ô cime irrassasiée,

O patiente aspiration de lyre secrète ¹⁹ !

Car ce n'est que dans sa défeuillaison, dans sa nudité vive, que l'arbre peut reconnaître l'envergure véritable de sa cime :

Te voici seul dans le scandale nécessaire

De ta dénudation [...]

O cordes tendues, ô cime automnale ²⁰.

Au vers 3, le verbe à l'imparfait (« montais ») qui exprime une action durable, habituelle, atteste et prolonge la durée du présent du vers précédent (« cherche »). De plus, il complète la filiation qui va durer tout au long du poème entre passé simple (achevé). présent (actuel ou duratif) et imparfait (action qui dure). Sur le plan sémantique, il se situe au niveau de l'action au même titre que « cherche » et il perpétue l'idée d'ascension déjà incluse dans « cime au delà des vents ». Ainsi, il confère à l'arbre un dynamisme attesté par la comparaison qui suit : « [...] comme une source monte à la mer ».

En effet, la source normalement descend à la mer ; la déformation de la comparaison mime le mouvement même de l'arbre (« Je montais » / « monte »). En outre, jaillie de la terre, une *source qui monte* crée une sorte de voie d'eau en surface ²¹ ; ainsi, cette contre-vérité pourrait

18. « Le Vent », p. 174.

19. *Ibid.*, p. 175.

20. *Ibid.*

21. « Les routes terriennes ressemblent trop à l'homme quand il est au bas de lui-même, c'est-à-dire dur, avide, utilitaire. Les routes d'eau s'assimilent mieux à tout regard encore mal démêlé de la lumière ; celui de l'enfance et de la contemplation. » (*Miroirs*, « Routes marines », p. 33.)

signifier, dans la continuité symbolique du poème où le haut est accordé avec le bas, la hauteur avec la profondeur, l'identité des contraires, ou bien encore, une « supériorité » — non pas physique mais symbolique — de la mer par rapport à la source (cf. « l'Ange de mer », p. 163 : mer = ciel). Cependant l'ordre liquide étant chez Rina Lasnier intimement un, toutes les eaux sont d'une même appartenance²² et l'eau, docile, toujours retourne à l'eau :

Nous cherchions *des liens* plus purs et plus tendres
Que ceux des *sources* avec *la mer* et les lèvres²³.

Cette montée de l'eau rejoint aussi l'altitude des vents ; ainsi l'air et l'eau dans leur fluidité et leur transparence constituent des éléments privilégiés de la hauteur pure.

La seconde comparaison introduit de nouveaux sèmes (« stylite », « mi-hauteur », « ciel ») qui maintiennent l'idée d'ascension inaugurée dès le début du poème. L'identité des positions entre les comparés et comparants aux vers 3 et 4

3. (comme) *une source* (monte) (à) la mer

4. (comme) *un saint stylite* () (à) mi-hauteur de ciel permet de confronter la montée de la source qui implique un mouvement qui se maintient, se répète continûment et celle du saint qui s'accomplit sans se répéter. Cette position du « saint stylite » (« solitaire qui vivait au sommet d'une tour » ; cette comparaison comporte une importante connotation d'ascèse) se rapproche de celle de « L'ermite [qui] tient son âme comme une palme²⁴... », à mi-hauteur entre la terre et le ciel.

La parenté des constructions syntaxiques entre les vers 3 et 4 et le parallélisme qu'ils proposent sur le plan syntagmatique entre les substantifs mer-ciel ouvrent une perspective de lecture comparée entre les deux termes²⁵. L'équivalence entre « comme... à la mer » / « comme...

22. « Avec quoi inondera-t-on toutes les rivières

Si le fleuve et la mer se resserrent ? » (« La pluie », p. 188.)

23. « Nocturne », p. 172.

24. « L'Ermite », p. 170.

25. Selon la théorie de Samuel Levin, « les syntagmes occupant des positions identiques à l'intérieur de phrases équivalentes du point de vue syntaxique ou syntagmatique, peuvent être substitués les uns aux autres, les uns par rapport aux autres et dans bien des cas, ils entretiennent entre eux une parenté sémantique. » (Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Second printing, 1964, Mouton E Co., La Haye, p. 35.)

à mi-hauteur de ciel » permet une réversibilité des deux segments ; ainsi la mer serait-elle aussi « à mi-hauteur de ciel » et cette situation rendrait compte de la tentative de fusion des deux éléments qui est le fonctionnement même d'un autre poème intitulé « Marées ». En effet, après une modulation anaphorique ternaire « Le ciel a tant sur la mer », la dernière strophe conclut :

Quand le *ciel et la mer*
Se seront épousés
 La mer n'aura plus de marées ²⁶.

Cette lecture témoignerait aussi de la perception harmonieuse des éléments fondamentaux du cosmos qui ne sont jamais contradictoires chez Rina Lasnier, mais plutôt complémentaires ²⁷.

Au vers 5 le participe présent « enchâssant », dont l'action se situe à la même époque que celle du verbe principal « ceinturais », maintient la durabilité de l'action instituée par le premier imparfait : « Je montais ». En effet « je fus » impliquait un état aujourd'hui disparu tandis que « je montais » présente une action (durative) contemporaine de cet état. Au niveau sémantique, le vers 5 introduit une dimension d'intériorité (« dans ma chair »), nouvelle par rapport à l'extériorité des éléments de la nature présentés aux vers précédents. Il souligne en outre le caractère proprement charnel et opaque de l'arbre en opposition avec l'évanescence de ces éléments. L'enchâssement dans la chair évoque l'idée de sacrifice ou de mutilation. Quant au « seul anneau des ans », il peut être cet anneau qui, sur une coupe de bois, permet de reconnaître l'âge de l'arbre. Il constitue donc l'empreinte intime du temps dans le corps de l'arbre ²⁸.

26. « Marées », p. 164.

27. « Il a quitté *la mer du ciel* ». (« L'Ange de mer », p. 163.).

« Ce corps levé *des fleuves et des aubes*

Qui court devant toi avec la *lumière* » (« Syrinx », p. 202.)

« Tu es né *mêlé à moi comme à l'archaïque lumière les eaux sans pesanteur* » (*Présence de l'absence*, p. 259.)

28. Il est intéressant de noter comment, chez Rina Lasnier, la perception du temps est liée à des images qui renvoient à la circularité :

Ah ! pour combien de juliennes *années*

[...]

Usurperai-je cette place monacale

Sous l'*ogive* du ponant au levant ?

[...]

La notion de fidélité qu'implique ce symbole de l'anneau est marquée par l'épithète qui le détermine : « le seul ». Il s'agit donc d'une part de l'union physique avec le temps et par conséquent d'une solitude croissante et, d'autre part, d'un refus de la périphérie extérieure — l'arbre étant perméable à la seule dimension du temps — au profit de la verticalité — cet élan, cette montée dont il est question plus haut.

Le verbe principal, « ceinturais », maintient au niveau sémantique la notion de circularité introduite par l'image de l'anneau ; cette notion contraste (il s'agit cependant d'un contraste purement sémique puisque, d'un point de vue « référentiel », cette extension circulaire favorise la montée ; elle lui est totalement subordonnée) avec tous les sèmes, impliquant la verticalité, des vers précédents. De plus, le répertoire sémantique de « ceinture » contient l'idée de protection, de défense (cf. « enceinte ») qui s'accorde bien avec le gigantisme, la force légendaire des « géants »²⁹. Le terme « aridité » comporte pour sa part une ambivalence de sens ; soit qu'il préfigure déjà la stérilité du figuier, soit qu'il exprime, dans son sens figuré, l'insensibilité ou la froideur de la puissance sûre d'elle-même. Enfin l'expression « se ceinturer d'aridité » contient l'idée d'ascèse et de refus de l'étendue environnante.

Considérée dans son ensemble, la première strophe affirme l'ampleur de l'élan présomptueux du figuier (vers 1 à 4) et sa solidité colossale (vers 5 et 6). La seconde strophe, en introduisant la sensibilité, puis la sensualité, va progressivement en réduire l'impassibilité et la suffisance.

Je suis ce *ballon* au *cirque* de la nuit ;
Je suis fatiguée de ma *voie ronde*. (« Parasélène », p. 187.)

Le temps est rond et tourne sur lui-même ; il suit en quelque sorte le mouvement des horloges :

« Nous n'avons pas vu, [...]
Le soleil traverser l'*anneau* changeant du jour. » (« La Montagne », p. 226.)
« J'ai oublié la *toupie chantante de mes jours* [...]
J'ai perdu la *ceinture changeante des horizons*,
La mue des hivers, le décompte des moissons » (« Le Centre », p. 216.)

29. « Les géants sont les enfants de la Terre (Gaïa). [...]. Ce sont des êtres énormes, d'une force invincible, d'un aspect effroyable. [...]. Aussitôt nés, ils menacèrent le ciel, dardant contre lui des arbres enflammés et le lapidant avec d'énormes rochers. » (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 164.) Ce caractère terrestre des géants qui « menacent le ciel » rejoint la situation même du « Fiquier maudit ».

Ainsi chacune des phases présentées par l'une et l'autre strophe n'est pas vraiment positive, malgré les apparences, mais contient en germe les stades négatifs qui vont en découler dans la suite du poème.

- Strophe II
1. Je montais pur sous ma floraison solitaire
 2. Plus caché que l'ombre sous la pierre ;
 3. Mes fleurs intérieures, interdites au jour,
 4. Ne surent point l'étonnement d'embaumer
 5. Ni le souci de l'oiseau paré d'amour
 6. Qui cherche trois feuilles pour chanter
[couronné.
 7. J'avais des fruits plus sensibles à la lèvre
 8. Que la meurtrissure portée jusqu'à la sève,
 9. Par cette pulpe, par cette luxure du fruit
 10. Remontait en moi l'impureté des paradis !

La redondance du verbe « monter » (v. 1) suggère la progression de l'ascension de l'arbre, ou plutôt du tronc qui est en quelque sorte dissocié de sa floraison, celle-ci étant le seul fait de sa partie supérieure. C'est lui qui, dans sa verticalité sans parure, monte « pur » et « caché ». Ce curieux rapprochement peut sembler paradoxal. Il devient plus cohérent si l'on entend derrière l'épithète « pur » une pureté d'ordre charnel et derrière l'épithète « caché », une certaine propension à l'hypocrisie. En outre, l'arbre est plus caché sous sa floraison ³⁰ que « l'ombre sous la pierre ³¹ ». Ainsi il monte, mais en-dessous, dans l'ombre de sa floraison. On perçoit donc, parallèlement à une idée de montée, une idée d'enfouissement (dans laquelle on retrouve le paradoxe de la montée-descente impliqué dans l'image de la source qui monte à la mer) et un passage ambigu de l'une à l'autre ³², ce qui crée une tension entre les vers 1 et 2 (« Je montais » / « Plus caché »). Cette dualité rejoint la tension fondamentale de l'arbre partagé entre ses racines terreuses et l'élan de sa cime.

30. Cf. « La Forêt vide » dans *Images et proses*, p. 22 : « l'été ne nous cachait-il pas la forêt comme la feuille cachait la ramille ? »

31. L'association ombre/pierre apparaît chez Rina Lasnier dans le contexte de la « chute » (faute + chute physique) qui renvoie lui-même à la stérilité, l'arrêt de croissance : « J'ai touché la pierre où l'homme assis dessèche
Son ombre stagnante comme les nuits boréales. » (« Escapes », p. 157.)

32. La relation entre l'ombre et l'arbre propose simultanément les rapports de haut en bas. Ainsi l'arbre est relié à la terre par ses racines mais aussi par son ombre : « Tu es très noir, plus noir que l'ombre sous l'arbre
Et l'ombre ne voit pas l'arbre qu'elle décalque » (« Frère Noir », p. 178.)

En outre, la chaîne « floraison » — « ombre » — « pierre » établit une progression dans la notion d'opacité : l'opacité partielle de la floraison, celle, totale, de l'ombre et enfin celle de la matière (pierre).

Le vers 3 poursuit le processus d'intériorisation déjà amorcé au vers 1 par la dissimulation du tronc sous sa floraison et au vers 2 par l'enfouissement de l'ombre sous la pierre. En plus d'être en accord avec la description botanique du figuier³³, les « fleurs intérieures » évoquent l'intimité secrète et féconde de l'arbre. L'analogie des fonctions syntaxiques, ainsi que l'identité des préfixes, permettent d'établir une correspondance entre « intérieures » et « interdites ». Ainsi ce qui serait « intérieur » serait « interdit au jour », à la lumière. Cette introversion rejoindrait alors la volonté de profondeur introspective et amoureuse qui était celle de « L'Ange de mer » :

Il a voulu renaître
Très loin de la lumière.
 Il a voulu goûter l'amour
*Obscur où n'entre pas le jour*³⁴.

Dès lors, les fleurs ne connaissent pas « l'étonnement d'embaumer », ni la splendeur ni la féerie de l'oiseau qui cherche la perfection du chant³⁵. On peut rapprocher l'idéal de l'arbre qui *cherche sa cime* et celui de l'oiseau qui *cherche* « trois feuilles pour chanter couronné » ; cette perspective met bien en évidence l'ambition solitaire et narcissique du figuier et permet de voir en même temps que l'oiseau, qui apparaît chez Rina Lasnier comme l'incarnation du chant, de la poésie³⁶, possède ce privi-

33. « La figue n'est pas un véritable fruit, mais un réceptacle dont la surface interne est tapissée d'une multitude de fleurs. » (*Nouvelle encyclopédie du monde*, Leland.)

34. « L'Ange de mer », p. 163. On retrouve dans ce poème les chaînes thématiques de « La Forêt vide », *Images et proses*, p. 22 : splendeur/lumière/extériorité/feuillage /profondeur/ombre/intériorité/branches/troncs.

35. L'usage du chiffre « trois » renvoie à l'idée de perfection et connote plus spécialement chez Rina Lasnier la perfection trinitaire :

Pieu pelé...

[...]

Plus mort que Christ à soi-même refusé.

[...]

Au remous d'un nœud l'ost de *trois* feuilles. (« Le Pieu », p. 228.)

36. O dieux toutes vos *solitudes musicales*

Soupirées au cœur de l'oiseau cimé de bleu (« Escales », p. 157.)

Goéland qu'as-tu de si beau dans ta pitié

lège parce qu'il est ailé, sans attache avec la terre. Quant à l'arbre, — comme le poète — enraciné dans le sol, il devrait certes aspirer à sa cime par le dépouillement et la renonciation, mais dans une présence conciliatrice à l'univers environnant, avant d'être digne du vent, du souffle, du « Remplisseur ».

Il est possible de prolonger encore ce type de lecture en considérant les « fleurs intérieures » comme des virtualités intimes de poésie qui n'accèdent pas à la parole, d'où l'impossibilité « d'embaumer », de plaire, de connaître le prestige du « chant couronné ». Cette interprétation s'inscrirait dans l'attitude de fermeture au monde adoptée par le figuier.

Le vers 7 atteste résolument la fécondité antérieure de l'arbre, pressentie aux vers 1 et 3 par la présence de la « floraison » et des « fleurs intérieures ». Il s'oppose d'abord au vers 1, en instaurant le mode de l'avoir, déjà impliqué dans le possessif « mes » du vers 3, puis aux autres vers antérieurs, par une mise en relief de la « possession » aux dépens de « l'action ». L'avoir intervient ici avec l'apparition des fruits, au moment de la pleine maturité, et comme une manifestation de celle-ci. Il est alors identifié à la sensualité, et c'est lui qui va conduire l'arbre à sa déchéance.

L'avènement des fruits, en même temps qu'il manifeste la fécondité de l'arbre, correspond dans le poème à la fin de sa montée. Ainsi les fruits marqueraient-ils un terme à l'envergure peut-être trop téméraire du figuier (*cf.* « aridité des géants »). L'impureté dont ils sont la conséquence justifierait de plus l'interdit qui pesait sur eux au jardin d'Éden. Le poète concilierait alors deux modalités de la faute originelle : l'orgueil et l'impureté qui ont accompagné la tentation du fruit ³⁷. Objet luxurieux et charnel,

Pour me contraindre et m'appeler à ce survol
Par lequel la terre à nouveau rassemblée
N'est plus qu'une liasse lointaine et sans parole ? (*Ibid.*, p. 159.)

37. Cette douleur qu'il faut entendre

[...]

Ne l'avons-nous pas ensemble préparée

A la même coupe du fruit ensanglanté ? (« Eve », p. 197.)

Il ne s'agit pas de réduire le péché originel à un péché de sexualité mais de voir comment la « faute » en a surtout été une de démesure et d'orgueil qui a eu pour conséquence la concupiscence désordonnée, la souffrance, la mortalité...

le fruit apparaît d'ailleurs maintes fois chez Rina Lasnier dans le contexte du désir et de l'abandon ³⁸.

La sensibilité qui leur appartient ici contraste avec l'impassible « aridité » de l'arbre au vers 6, strophe I. La « meurtrissure portée jusqu'à la sève » concilie l'idée de vie (sève) et celle de mort (*meurtrissure*) qui soustendent toutes manifestations érotiques ³⁹. En ce sens, elle s'oppose à cette sorte de mutilation sacrificielle et stoïque que l'on retrouvait au vers 5, strophe I : « Enchâssant dans ma chair le seul anneau des ans ». On pourrait déceler encore, à travers cette imagerie un peu obscure, un refus de la part de l'arbre de « la meurtrissure portée jusqu'à la sève », c'est-à-dire de la cueillette de ses fruits ; refus d'assouvir la faim des hommes par ses fruits « sensibles à la lèvre ». Cette lecture serait bien en accord avec l'attitude ultérieure de l'arbre qui se refermera dans un égocentrisme de plus en plus étroit.

Le répertoire sémantique des vers 7 et 8 — « fruits » — « sensibles » — « meurtrissure » — « portée » — « sève » — suggère par ailleurs une image sexuelle de pénétration, de blessure charnelle ardente, image qui sera étayée par les conséquences qui lui succèdent dans les autres vers. Le double emploi de la préposition « par » et du démonstratif « cette » (v. 9) apparente et met bien en relief les moyens (« pulpe »/« luxure ») qui engendrent la fin : « Remontait en moi *l'impureté* des paradis ». C'est donc la chair ⁴⁰, la « pulpe », la « luxure du fruit » (*cf.* « des fruits », v. 7 — le fruit est particularisé ici comme un rappel du fruit défendu) ont conduit l'arbre à sa dégradation.

38. Je ne peux plus passer au centre de mon âme
Sans te susciter infiniment à l'orée
De mes désirs, comme le fruit courbe réclame
L'identique courbure du ciel sur lui seul appuyé. (« Escales », p. 160.)

39. Dans un poème antérieur, la sensualité comporte une idée semblable de destruction, de consommation de la chair :

Quand la sève allume des odeurs
Qui consomment leur chair jusqu'au cœur. (« Lilas », p. 167.)

40. Psyché invoquera le poids de « cette chair » qui est une limite, une entrave à l'amour absolu :

O alliance où l'amour n'a plus pour limites
Le limon de cette chair lourde de délices (« Psyché », p. 239.).

L'opposition de ce dernier vers de la strophe au premier — « Je montais pur... » — est clairement marquée. D'abord par les antonymes « pur »/« impureté », ensuite par le passage du « je », sujet actif, au « moi » complément passif qui correspond au passage de l'extériorité (« Je montais ») à l'intériorité de l'arbre (« Remontait en moi »), enfin par l'implication d'une antériorité de la faute, celle qui, dans la perspective du poète, provient du « péché originel ». (Remonter : monter à nouveau + imparfait : action habituelle dans le passé.)

Un regard plus global sur la strophe permet de suivre la transition qui s'opère entre cet arbre du bien austère (vers 1 à 6) qu'était le figuier — avant sa fécondation et sa fécondité — et l'arbre impur qu'il va « devenir ». L'impureté remonte dans l'arbre en vertu du caractère charnel et luxuriant des fruits qu'il produit ; c'est donc sa fécondité — la sensualité qu'elle implique et l'impureté qui en découle — qui va conduire l'arbre à la stérilité. Pour débrouiller un peu le caractère paradoxal présent dans l'énoncé de l'arbre il importe de mettre en parallèle les thèmes fondamentaux avancés depuis le début. La fécondité est impureté au même titre que la pureté est « aridité », intériorité, interdiction des fleurs au jour. Cependant on constate tout au long du poème une confusion entre aridité et fécondité et un passage sans transition de l'affirmation de l'une à l'affirmation de l'autre. Ainsi on pourrait voir dans l'aridité du début, associée à la pureté, un germe de la stérilité future qui va attirer la malédiction. Car si la fécondité est impureté pourquoi le Christ condamnerait-il son absence ? L'arbre énonce donc une contre-vérité et tout se passe comme si le pur élan de l'arbre vers le haut était une fausse pureté et comme si la « luxure du fruit », par lui dénoncée, était une fausse impureté : « l'impureté des paradis ».

- Strophe III
1. Par cette ruse amère de la stérilité
 2. Je multipliai l'insolence de la feuille ;
 3. Fermant de chaque figue l'œil étoilé,
 4. Je devins cette confusion de tours et de vigie,
 5. Cette grappe de fiel que refuse l'Esprit.

La strophe III introduit la chaîne des conséquences qui vont découler de la transformation de l'arbre. Par contre, l'analogie de construction syntaxique des vers 9 (St. II) et 1 (St. III) et la continuation de l'anaphore

« Par cette... » au vers 1, permettent un rapprochement entre les divers moyens : « la pulpe », « la luxure du fruit » et la « ruse amère de la stérilité ». Leur filiation offre à lire sinon une parfaite équivalence, du moins un rapport direct de cause à effet entre la stérilité et la sensualité, celle-là étant le châtement pour celle-ci. On peut donc déduire du début de cette strophe, que la fécondité, l'exaltation du fruit, est « cette ruse amère de la stérilité ». Il s'agirait d'une fécondité néfaste, en ce qu'elle privilégie le fruit au détriment de la fleur et, bientôt, la feuille au détriment du fruit. Quant à la « ruse », elle s'inscrit dans le destin même de l'arbre qui est, chez Rina Lasnier, maintes fois victime de fraude, de tromperie ⁴¹.

Le retour au passé simple, à la forme achevée de l'action, atteste du sort définitif de la stérilité. Cependant l'idée d'abondance, de productivité, contenue dans le verbe « multipliai » peut sembler paradoxale après ce constat ⁴². Mais la feuille, pour l'arbre qui « cherche sa cime », n'est qu'opacité inutile, inféconde, « luxuriance à pourrir l'armature de l'arbre ⁴³ » ; c'est pourquoi elle est montrée comme « insolente », parasitaire ⁴⁴.

Au vers 3 (St. III), le sens du participe présent « fermant » confirme cette opacité du feuillage et la transforme en une sorte d'aveuglement. « L'œil étoilé ⁴⁵ » de chaque figue est fermé, d'où l'impossibilité désormais de porter un regard sur l'extérieur. Cette cécité de l'arbre, qui deviendra progressivement « obscur », apparaît comme un châtement pour sa stérilité.

41. Si tu t'accordais avec le vent, ô mur,
Il ferait de toi comme de l'arbre *trompé*,
Il dénourerait ta force en chevelure (« Intérieur », p. 219.)
« ... et l'arbre *fraudé* est une fuite de vipères blanches... » (« L'Arbre blanc », t. II, p. 220).

42. Le paradoxe de la stérilité qui conçoit apparaît aussi chez Eve. Il s'agit alors « d'enfanter la douleur » sans la récompense du fruit, de l'enfant :

Cette *douleur* qu'il faut entendre

[...]

L'ai-je *conçue* par ma seule stérilité ? (« Eve », p. 197.)

43. « Jungle de feuilles », dans *Présence de l'absence*, p. 273.

44. O arbre méconnu de tes propres frondaisons,

Te voici délivré de la feuille *parasitaire*

Trahie de baisers rouges à chaque saison ! (« Le Vent », p. 175.)

45. Cet œil de la figue est fidèle à la description botanique du fruit : « Réceptacle globuleux ouvert d'un œil à son sommet ». (*Grand Larousse encyclopédique*.)

Il est surtout intéressant de noter chez Rina Lasnier la fréquente association de

Sur l'axe temporel le segment « Je devins », vers 4, est tout à fait parallèle au segment « je fus » du vers 1, strophe I. Au centre du poème (20^e vers), il marque sur le plan sémantique le passage définitif d'un état à un autre, de la fécondité à la stérilité. « Cette confusion ⁴⁶ » constitue une prolongation, sur un plan plus abstrait, de l'opacité et de l'aveuglement du figuier déjà perçus dans les deux vers précédents. Les compléments du nom « tours » et « vigie » évoquent toujours la solitude haute et l'isolement, mais désormais, dans l'attente et l'immobilité, sèmes qui refusent l'ambition active et l'idéal de l'arbre en ascension, dans les deux premières strophes. La détérioration de l'arbre se poursuit enfin dans une sorte d'identification à ce qui a causé sa perte. En effet, après avoir porté des « fruits sensibles » et désirables (« cette pulpe », « cette luxure du fruit »), c'est l'arbre lui-même qui devient pourriture et amertume : « *Cette grappe de fiel* que refuse l'Esprit ». Dès lors, privé du souffle, de « l'inspiration », de la vie intérieure même, il n'est plus qu'un vide silencieux et sans espérance.

Lourd de ses feuilles, de sa chair souillée (« grappe de fiel »), il ne peut plus aspirer au dépouillement que réclamait le chant dans le poème « Le Vent » :

Voici le moment périlleux de ton exaltation,
Voici la touche que tu n'as pas choisie,
Voici l'instant où tu ne peux plus éviter l'Esprit ;
Deviens un *vide musical*, diffuse ton cœur,
Car pour toi seul le vent sera le Remplisseur ⁴⁷.

Selon la perspective chrétienne de Rina Lasnier, « l'Esprit » est considéré comme une manifestation de la grâce et du spirituel dans l'homme qui ne

l'œil, de la cécité, avec l'étoile et le soleil, ainsi que la réversibilité de ces images. Par exemple : « Comme l'étoile aveugle toute incluse dans la lumière ». (« Psyché », p. 241.).

« Moi l'étoile aveugle reliée à ton regard » (*Ibid.*, p. 255.).

Ces recoupements établissent une constante chez le poète ; la plénitude et l'accessibilité de la lumière constituent une forme d'aveuglement. Ainsi c'est l'aveugle qui véritablement voit et connaît la lumière intérieure :

C'est de ta nuit que surgit l'aube originelle,
Toi seul nous ramènes de nos regards de proie

A ces regards nus où soudain l'âme se voit. (« Frère Noir », p. 178.).

46. La confusion est un état qui caractérise l'être déchu. Eve éplorée constatera : « Mon visage n'est plus qu'une confusion de larmes ». (« Eve », p. 194.)

47. « Le Vent », p. 175.

peut être atteinte que dans le dépassement douloureux de la chair. D'où la souffrance « [lorsqu']Ils m'ont regardée sous le brisement des peines, Pour voir saigner *l'Esprit à même ma chair humaine* ⁴⁸ ».

*
* *
*

- Strophe IV
1. Du soleil très haut et du feu bas de la terre
 2. La mer s'est formé un cœur chaud et fluent
 3. Pour rassembler ses poissons de lame en lame;
 4. Le ciel s'est trouvé des ombres et des arbres
 5. Pour couvrir ses oiseaux et reposer ses
[lumières;
 6. Je n'ai que ces branches embarrassées d'élangs,
 7. Cette impasse verte par ces allées de feuilles.

La quatrième strophe opère un renversement du contexte des images ; une sorte d'harmonie universelle, d'ordre conciliateur des éléments du cosmos éclipse momentanément la malédiction du figuier, comme pour faire ressentir plus durement son inutilité dans l'ordonnance du monde. Au vers 1, s'unissent (conjonction « et ») le feu du ciel et le feu de la terre dans une même présence multiple, mouvante et dynamique ⁴⁹. La réflexion du « soleil très haut » et du « feu bas de la terre » donne lieu à la formation du « cœur chaud et fluent » de la mer, image d'une médiation que le figuier ne peut plus constituer par rapport au ciel et à la terre. Le centre de la mer est le lieu d'une liquidité ardente (« chaud et fluent ») qui renvoie à l'image de la mer/mère ⁵⁰. Le verbe « rassembler » prolonge cette association en impliquant l'idée de protection et de conciliation harmonieuse.

48. « Passion », p. 208.

49. Le feu, symbole de la pureté idéale, est la manifestation parfaite de la liberté ; sans liens à la terre, il s'oppose à l'arbre qui y est retenu par ses racines :

Ne deviens pas un *arbre* au milieu
Des jardins aux *racines avides*.
[...]

Reste *sans racines comme le feu*.

(« Chœur des bergers », dans *le Chant de la montée*, p. 70.)

50. Cette association est d'ailleurs fréquente chez Rina Lasnier.

C'est toi *le cœur* le plus refoulé

Tu *enfantes* la perle sans la toucher. (« La Mer », p. 232.)

Etreinte innombrable de mon pays,

Fils tendre de cette mer trop puissante, (« Mer... et fleuve », p. 177.)

Aux vers 4 et 5 l'équilibre cosmique perdure selon le même principe d'entraide qui prévalait dans les trois vers précédents. Les quatre éléments, la terre, l'eau, le feu, le ciel, se trouvent réunis sans heurts. La double présence ombre/lumière, presque habituelle chez Rina Lasnier, ne présente pas ici un antagonisme mais plutôt une complémentarité⁵¹. Les ombres et les arbres sont au ciel (« Pour couvrir ses oiseaux et reposer ses lumière⁵² ») ce que sont, à la mer, le soleil très haut et le feu bas de la terre (« Pour rassembler ses poissons de lame en lame »). Cet altruisme anthropomorphique entre les divers éléments de la nature accentue par contraste l'égocentrisme sévère qui caractérisait le figuier. En outre, les oiseaux et les poissons qui sont en quelque sorte les « fruits », l'expression de fertilité du ciel et de la mer, ne détériorent pas, comme les fruits du figuier, la limpidité sereine des éléments où ils vivent ; ainsi est exprimé le contraste très net entre la bonne et la mauvaise fécondité.

Après la vision d'un monde où tous les éléments vivaient en parfaite intelligence, dans une interpénétration harmonieuse les uns avec les autres, l'impuissance du figuier fait l'objet d'une plainte qui va se répercuter jusqu'à la fin du poème. L'absence de limite à sa durée que marque le retour au présent « Je n'ai » la rend encore plus réelle. En outre l'opposition entre « Je n'ai *que* ces branches embarrassées d'élans », (v. 6, St. IV et « J'avais des fruits plus sensibles à la lèvre » (v. 7, St. II) exprime la réduction de l'avoir primitif du figuier. Son infériorité par rapport aux échanges mutuels qui avaient lieu entre le ciel, la terre et la mer est ainsi manifeste. À la plénitude de la chair (« les fruits »), succède la détresse de ne pouvoir plus désormais la transcender. Il ne reste que le désir sans issue, *l'élan sans ascension*. « Ces branches embarrassées d'élans » sont l'encombrement de la chair désolée, et leur imploration impuissante aboutit à une « impasse », au « labyrinthe de feuilles ». Tandis que « le

51. L'indifférenciation entre l'ombre et la lumière tient à l'ambivalence des deux termes. Pour Rina Lasnier, c'est la seule vérité du regard qui peut déterminer leur nature. C'est pourquoi il est possible que l'aveugle voie (« Frère Noir », p. 178) et que les « Soleils » soient « aveugles » (p. 223). Il en va ainsi de la « Neige » :

Comme le chant qui tient son âme dans l'ombre,

Elle est aveugle jusque dans sa lumière (p. 217).

52. « Les oiseaux qui ne se mêlent qu'à la lumière » (« Les Oiseaux, le soir », p. 235.) Ils ont le même privilège d'évanescence, la même aptitude à la fuite vertigineuse, d'où leur appartenance au ciel.

palmier », « Cet élan sans tendresse de branches » accédait « au bout de son extase », les branches du figuier s'empêtrant dans leurs propres mouvements ⁵³.

*

* *

- Strophe V
1. Je n'adhère ni à la couleur ni à la luisance,
 2. Je suis évidé de la moelle d'obéissance ;
 3. Mes jonchées n'ont point de baume pour les
[automne]s
 4. Ni manne suspendue comme une ruche comble.

La cécité de l'arbre, déjà évoquée à la strophe III, se poursuit à la strophe V dans une sorte de rupture d'avec la lumière ambiante. Comme la réduction de l'avoir à la strophe précédente, elle s'exprime par des formules restrictives (« Je n'ai que », « Je n'adhère ni »). Contrairement à la mer qui « est le filtre de la lumière ⁵⁴ » et au ciel qui en est la plus vaste émanation, le figuier n'absorbe plus désormais la couleur et le reflet. Il devient ainsi une sorte d'absence au monde, absence confirmée par son vide intérieur : « Je suis évidé (cf. « vide ») de la moelle d'obéissance ⁵⁵ » ; l'orgueil déjà impliqué dans l'attitude du stylite annonçait déjà d'ailleurs un refus d'obéissance. Il ne possède plus la substance vitale et régénératrice qui inspire la soumission à l'ordre du monde et c'est sans résistance, dans une résignation impuissante qu'il fait le constat de sa dégénérescence :

Mes jonchées n'ont point de baume pour les automnes
Ni manne suspendue comme une ruche comble.

53. L'élan, la « tension vers », l'imploration, sont des attitudes fréquentes des arbres chez Rina Lasnier :

Les bras tendus vers les portes orientales
Dressée dans l'attente comme un prêtre en surplis,
J'élèverai entre mes doigts jusqu'au soir
L'hostie énorme du soleil matutinal. (« L'Épinette bleue », p. 169.)
Et le petit bois a levé tous ses bras.
Le petit bois n'a plus que ses bras (« Avant-neige », p. 166.)

54. « Soleils... aveugles », p. 223.

55. Pour Rina Lasnier l'obéissance occupe une place prépondérante dans l'échelle des vertus chrétiennes, puisqu'elle a comme exemple la soumission du Christ à la volonté de son Père. C'est en ce sens qu'elle demande :

Quand mes os ruinés refuseront le joug,
Mettez à mes tempes la moelle de Christ, (« Mort et cendre », dans *Présence de l'absence*, p. 298.)

Ainsi la stérilité se manifeste jusque dans la totale absence de rendement. Les images d'abondance refusée (« baume », « manne », « ruche comble ») qui expriment la sécheresse de l'arbre rendent encore plus lourde la privation qu'il subit. Jusqu'à la fin, il n'aura pas connu « l'étonnement d'embaumer » ni cette « *manne* suspendue comme une ruche comble » (il s'agirait ici d'une métaphore magnifiante, hyperbolique, pour désigner les fruits) qui lui est interdite. Elle apparaît ici comme le symbole de la fécondité active et laborieuse (« manne » — « ruche comble ») que l'impureté du figuier l'a empêché de connaître dans son plein épanouissement.

*

* *

- Strophe VI
1. D'un seul regard de sa faim l'Amour m'a jugé,
 2. D'une seule goutte de sa soif l'Amour m'a brûlé,
 3. Pour un seul nid désert l'Amour m'eût béni !
 4. Je suis le paraphe noir de la malédiction,
 5. Et j'attends la fruition de ma désespérance,
 6. J'attends Judas pour l'élever dans la dérision !

La dernière strophe établit, avec les termes mêmes du jugement dernier, la sentence de l'arbre maudit. « L'Amour » (que la majuscule investit de tout le prestige de l'Absolu) peut s'apparenter à l'Esprit de la strophe III. Son regard ⁵⁶ juge selon les modalités mêmes de la faute du figuier dont les fruits n'ont pas servi à la « faim » mais à la luxure. On peut percevoir dans le vers « D'une seule goutte de sa soif l'Amour m'a brûlé », une référence à la détérioration de la vitalité de la sève (eau — feu) par rapport à la sécheresse (« m'a brûlé ») actuelle de l'arbre. Ainsi « l'Amour » ferait intervenir dans son châtement des sens qui ont été détournés de leurs desseins par la faute de l'arbre. La redondance de l'épithète « seul(e) » (v. 1 et 2) met bien en évidence le caractère catégorique et irrévocable du jugement de « l'Amour ». Sa reprise au vers 3, « Pour un seul nid... », amplifie la gravité de la faute de l'arbre et en démontre l'impossible rédemption ; car « Pour un seul nid désert », donc pour la seule virtualité

56. Le regard est souvent investi d'une sorte de violence destructrice, absorbante (« faim », « dévorer », « proie ») :

Tes yeux ont dévoré jusqu'à ce regard

Que je jette sur toi pour n'avoir plus d'asile (« Regards », p. 215.)

Toi seul nous ramènes de nos regards de proie

A ces regards nus où soudain l'âme se voit. (« Frère Noir », p. 178.)

de la préservation du chant et la seule disponibilité à la protection de « l'oiseau paré d'amour », « l'Amour » eût consenti au salut du figuier, au pardon de la faute. En somme, c'est principalement pour son égocentrisme que l'arbre est maudit — et c'est cet égocentrisme même qui l'a mené à la stérilité.

La dernière affirmation d'être, *signe* en quelque sorte le contrat de l'arbre avec le mal : « Je suis le paraphe noir de la malédiction ». Le présent (qui s'oppose au « Je fus » initial et au futur impliqué par « J'attends ») par lequel elle se manifeste, inscrit l'arbre dans une sorte d'éternité de sa malédiction. Contrairement à cet arbre qui dans le poème « le Vent » attend dans son dépouillement le souffle du « Remplisseur »,

Te voici seul dans le *scandale nécessaire*
De ta dénudation, te voici *dans le haut-mal* !
O cordes tendues, ô cime automnale !

[...]

[...] pour toi seul le vent sera le Remplisseur ⁵⁷ !

le figuier attend la jouissance (« fruition ») mauvaise de sa désespérance, la trahison de Judas « *pour l'élever* » dans la dérision dont lui-même est digne. Ainsi à l'arbre franc (« véridique ») qui cherchait le *dépassement* et l'idéal (« cime ») succède l'arbre qui *élève* la trahison. Le poème se referme sur cette antithèse, celle-là même qui engendre la tension d'une destinée où coexistent et s'affrontent le bien et le mal.

*
* *
*

Au terme de cette analyse, il peut être intéressant de s'attarder un moment sur la transposition de la parabole du « Fiquier desséché et stérile » qu'effectue Rina Lasnier dans son poème. On pourrait certes appliquer au « Fiquier maudit » le témoignage exprimé par Éva Kushner à propos du *Chant de la Montée* : « la réussite de Rina Lasnier, c'est de s'être mise au diapason du langage biblique au point d'adopter non pas ses procédés, mais « l'esprit » qui donna naissance à ces procédés ⁵⁸ ».

Dans les trois Évangiles, selon Marc, Mathieu et Luc, la parabole a pour titre : « Le figuier desséché et stérile ». L'arbre est maudit par le Christ en raison de l'absence de fruits. « Apercevant un figuier près du

57. « Le vent », p. 175.

58. Eva Kushner, *Rina Lasnier*, Fides, Montréal et Paris, 1964, p. 87.

chemin, il s'en approcha, mais n'y trouva que des feuilles. Il lui dit alors : « Jamais plus tu ne porteras de fruits. » Et à l'instant même le figuier devint sec ⁵⁹. » Rina Lasnier conserve cette trame biblique, mais contrairement au contexte évangélique, c'est à partir de la sensualité de ses fruits (condamnés par l'arbre lui-même) que le figuier sera maudit et rendu stérile. Il apparaît donc que le figuier (qui ne serait pas aussi véritablement « mâle et véridique » qu'il l'affirme lui-même, dans cet autrefois évoqué au début du poème) associe à tort fécondité et luxure en raison d'une fausse conception de la pureté implicitement dénoncée par l'auteur. Ainsi, dans une exégèse allégorique, le poète prolonge le réseau de significations de sa lecture biblique ; la pendaison de Judas au « Fiquier maudit » en est un autre exemple. En même temps qu'elle constitue un ingénieux recoupement de situations, elle confère à la fin du poème toute son intensité dramatique et s'insère dans la logique même de la destinée de l'arbre (« élever » / « Judas »).

La permanence des oppositions constatées au cours de notre étude — bien que le repérage de celles-ci soit loin d'être exhaustif par rapport à l'ensemble du recueil — permet peut-être de tracer quelques jalons dans une perspective plus synthétique de la lecture d'*Escales*. L'instabilité, la métamorphose, la mobilité qui caractérisent maints thèmes et images et qui rendent difficiles la saisie d'une continuité de la pensée, pourraient de prime abord être perçues comme des particularités baroques inhérentes aux premières étapes de l'œuvre. Mais non : elles s'inscrivent dans la nature même de l'univers imaginaire de Rina Lasnier puisqu'elles perdurent dans les œuvres postérieures.

Car *Escales* constitue le point de départ d'une plus grande volonté d'incarnation de la poésie. Dès le premier poème l'auteur affirme :

Je n'ai pas survolé les escales d'*amour*

[...]

Je n'ai pas dédaigné vos battures en fête

[...]

J'ai oublié la *hauteur* et ses gradins nus,

[...]

Pour éprouver le poids de vos amours brèves ⁶⁰.

59. Mt, 21, 18, 19.

60. « *Escales* », p. 157. Le premier vers constitue un aveu sous un désaveu. C'est là un des glissements, une sorte de fuite, qui caractérisent si souvent la poésie de Rina Lasnier. Ainsi ce vers demande à être complété : « Je n'ai pas [simplement] survolé les escales d'amour », je m'y suis arrêtée.

Incarnation dans l'amour d'abord, ensuite dans une prise de conscience de la présence du mal, de la faute, au sein de la nature humaine. C'est sans doute là une des raisons fondamentales de la position du poème « Ève » au centre du recueil.

En l'absinthe de mon nom *chaque chose*
Croîtra innommée et amèrement lointaine,
 Car j'ai détourné l'âme secrète des causes
 De cette alliance muette avec l'amour ⁶¹

Après la chute, il y a une appréhension de la difficulté de nommer, de saisir l'essence des choses, de connaître, difficulté qui apparaît dans la poésie même de Rina Lasnier ; d'où cette profusion de la parole pour tenter de cerner le plus possible le réel, cette oscillation constante entre l'affirmation et la négation, le concret et l'abstrait, cette volonté de déterminer (*cf.* abondance des compléments du nom, épithètes, démonstratifs) et d'affranchir les paradoxes (*Présence de l'absence, Mémoire sans jours*).

C'est en ce sens que la poésie de Rina Lasnier est une poésie du remous. « Car la poésie vécue avec gravité reste, pour moi, prise entre le sang et la lumière. Et si c'est là son va-et-vient, son labyrinthe intérieur, qui donc consentirait à voir se figer cette course, ce remous, fut-ce pour le masque d'or de la renommée ⁶² ? » Ce « sang et cette lumière » c'est le charnel et le spirituel dans l'homme, c'est l'amour passion et l'amour absolu, c'est, à la limite, le bien et le mal. À vouloir concilier l'inconciliable, « soutenir l'insoutenable » le poète connaît une perpétuelle tension : celle, constante dans *Escales*, entre la montée, la hauteur, et la chute, le poids de la chair/terre. Mais « monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète. Monter trop haut, descendre trop bas est permis au poète qui jouit du terrestre et de l'aérien ⁶³. » Dans *Escales*, « le poète reste en difficulté avec la vie, à cause même de ce rêve de hauteur qui ne la quitte pas ⁶⁴ ». C'est pourquoi Rina Lasnier affronte la parole dans la volonté de porter plus loin qu'elle-même son message. L'opposition étant le principe fondamental de sa poésie, sa tentative en est une d'équilibre pour exprimer ce frémissement qui précède le verbe et la rumeur qui perdure une fois qu'il est formulé.

CHANEL MALENFANT

61. « Ève », p. 192.

62. « Avant-dire », p. 9.

63. Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, p. 139.

64. Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, p. 266.